essai

Laure Pécher

Premier roman, mode d'emploi

ZOE

Extrait de la publication

PREMIER ROMAN, MODE D'EMPLOI

Extrait de la publication

Extrait de la publication

LAURE PÉCHER

PREMIER ROMAN, MODE D'EMPLOI

ZOE

Extrait de la publication

Les Éditions Zoé sont au bénéfice d'une convention de subventionnement avec la Ville de Genève, département de la culture.

Collaboratrice éditoriale : Nadine Tremblay

© Éditions Zoé, 11 rue des Moraines
CH – 1227 Carouge-Genève, 2012
www. editionszoe.ch
Maquette de couverture : Silvia Francia
Illustration : *Needle inserted into pattern with buttons*
© Elizabeth Waugh / Getty Images
ISBN 978-2-88182-858-4

Extrait de la publication

Comme l'on serait savant
si l'on connaissait bien seulement cinq à six livres.

Gustave Flaubert

Extrait de la publication

Extrait de la publication

INTRODUCTION

Chaque année, plusieurs milliers de manuscrits – la plupart, des romans – passent entre les mains de comités de lecture de maisons d'édition. Ces comités sont sérieux, curieux, attentifs. Ils cherchent avec patience et détermination les romans qu'ils pourront inscrire à leur prochaine rentrée littéraire. Résultat : à 99,9 % ces milliers de manuscrits seront refusés, le plus souvent sans avoir été lus intégralement.

Leurs auteurs se plaindront, par courrier ou par téléphone, et feront inlassablement les mêmes remarques : « Je ne comprends pas. C'est parce que je n'ai pas de relation dans le milieu. Pourtant, les gens qui ont lu mon texte l'ont trouvé remarquable. Que dois-je faire ? »

L'apprenti auteur qui se lamente ainsi et s'en prend au système ignore une chose : le lecteur qui a lu des centaines de manuscrits sait précisément ce qu'il cherche et se fait très vite une idée du texte qu'il a entre les mains. Non qu'il soit génial, mais les erreurs commises par un débutant sont suffisamment communes pour être vite détectées par un œil averti. Le lecteur est d'autant plus sélectif que les manuscrits publiables sont en réalité, et paradoxalement, nombreux. Plus de 8000 romans sont publiés chaque année

Extrait de la publication

en France, plus de 7000 en Espagne et plus de 12 000 en Allemagne[1]. C'est énorme.

« Pourquoi mon manuscrit a-t-il été refusé ? » Cette question restera probablement sans réponse, car rares sont les éditeurs qui motivent leur refus. L'idéal voudrait qu'ils adressent un courrier explicatif à l'auteur, dans lequel ils lui expliqueraient ses erreurs et, par là même, lui permettraient de s'améliorer. Ce n'est pas le cas ; l'éditeur y passerait ses journées et une bonne partie de son budget. Donc il envoie une lettre type, qui dit à peu près ceci : « Malgré les qualités indéniables de votre texte, nous avons le regret de vous informer que celui-ci n'entre pas dans le cadre de notre ligne éditoriale. » Et l'auteur d'éprouver un sentiment de profonde injustice. Pourquoi son texte ne trouve-t-il pas preneur alors que ses proches sont unanimes et que sont publiés par ailleurs tant de romans médiocres ? Car des romans publiés médiocres, il y en a !

Et si la réponse était plus simple qu'il n'y paraît ? Les réseaux existent, et il serait malhonnête de nier le nombre de publications qui leur sont dues. Mais il est également vrai que ces réseaux savent se montrer implacables, y compris à l'égard de leurs membres. Il n'est pas rare de voir des auteurs déjà publiés dans de prestigieuses maisons d'édition se retrouver soudain en rade.

La raison pourrait être ailleurs : entre un roman médiocre, mais qui fonctionne, et un autre potentiellement bon, mais qui ne fonctionne pas, il y a un fossé. Le

---

[1] Sources pour la France SNE / DEPS, *Les chiffres clés 2010*, Statistiques de la Culture, p. 133 ; pour l'Espagne *Panorámica de la Edición Española de Libros 2010*, Ministerio de Cultura, Observatorio de la Lectura y el Libro ; pour l'Allemagne le site Internet du Börseverein, http://www. boersenverein.de/de/portal/Belletristik/189810

Extrait de la publication

mot-clé est lâché : « fonctionne ». Le roman a un mécanisme interne qui lui est propre. C'est une vérité première que l'apprenti romancier devrait toujours avoir à l'esprit lorsqu'il se lance dans l'écriture. Qu'un roman fonctionne n'est pas un gage de qualité, mais c'est une condition essentielle de son existence. Pour exister, le roman génial, comme le roman de gare, doit d'abord et avant tout fonctionner. Un roman Harlequin est techniquement incritiquable, d'où son immense succès. Il est lisible, cohérent et tient ses promesses d'un bout à l'autre. On peut le mépriser pour la faiblesse de son propos, le manque de profondeur de ses personnages, les clichés qu'il véhicule, son écriture pauvre, il n'empêche qu'il fonctionne. À l'inverse, bon nombre de manuscrits soumis aux éditeurs sont bien écrits, font preuve d'esprit et d'intelligence, montrent une certaine culture, voire de l'érudition, et pourtant, ils ne fonctionnent pas.

Ce constat en affligera plus d'un. Reste qu'il serait vain de se lancer dans une entreprise romanesque sans avoir pris la peine de fouiller les entrailles d'un roman, sans en avoir compris la mécanique interne. Malheureusement, celle-ci ne relève d'aucun mode d'emploi. Le roman se décline en une immense variété de modes, lesquels ne correspondent pas aux genres, qui peuvent se combiner à l'infini. Il n'existe pas de mode de fonctionnement propre au roman policier, ou au roman historique, ou encore à l'autofiction. Chacun de ces genres, policier, historique ou autofiction, peut adopter tour à tour plusieurs modes. Plus l'agencement de départ sera complexe, plus les pièges structurels seront nombreux.

Une fois encore, la qualité strictement littéraire du roman ne dépendra pas des choix techniques adoptés. Elle se situe sur un autre plan et ne peut s'acquérir ni en

Extrait de la publication

atelier d'écriture ni à l'université. Elle relève du talent plus que de la technique.

Dans un premier temps, il est important de comprendre qu'avant de dessiner les détails d'un portrait, il faut lui donner un cadre, certes grossier au départ, mais juste dans ses proportions, dans ses perspectives, sans quoi la qualité du détail ne sera rien. C'est exactement l'inverse du procédé adopté par la plupart des débutants. Ceux-là se lancent tête baissée, persuadés d'avoir une bonne idée, habités par l'excitation de la développer au fil des pages ; ce faisant, ils négligent la vue d'ensemble, la cohérence du projet de départ, le point de vue ; ils voient le roman comme un vaste espace de liberté où tout est permis et dans lequel ils sont maîtres.

La liberté romanesque est immense, bien trop immense, si immense que les néophytes s'y perdent. Parce que cette liberté est trompeuse et ne veut surtout pas dire que tout est possible. Dans un poème, oui, tout est possible. Dans un roman, non, car le roman est une sorte de pacte, une promesse faite au lecteur qui, si elle n'est pas tenue, le fera fuir. Or sans lecteur, un roman n'existe pas. Les entraves faites au pacte sont si récurrentes qu'une conclusion s'impose : les apprentis romanciers n'ont pas mesuré l'ampleur de la tâche qui les attend.

D'où l'idée de ce livre. Mettre en lumière les erreurs les plus fréquemment commises qui enlisent les meilleures matières romanesques dans un ensemble trop confus, trop incohérent, pour lui donner vie. Disséquer des passages, des œuvres, des personnages de grands romans, en les comparant aux claudications de productions plus anonymes. Et comprendre.

Les apprentis auraient pu éviter bon nombre d'erreurs s'ils avaient pris la peine, avant de se jeter compulsi-

Extrait de la publication

vement sur leur clavier d'ordinateur, de se poser quelques questions. Bien sûr, il se trouvera toujours des romanciers pour affirmer s'être lancés dans l'écriture sans savoir où celle-ci les porterait, qui n'ont pas suivi d'atelier d'écriture ni lu de livre sur les techniques romanesques, de même qu'il existe de géniaux croqueurs qui, sans jamais avoir étudié le dessin, savent d'emblée restituer une scène, un mouvement, une perspective. Mais il existe aussi de nombreux peintres ou musiciens qui, avant d'être considérés comme géniaux, ont pratiqué le solfège ou l'art de la perspective. Pourquoi la littérature échapperait-elle à la règle ? Pourquoi l'art romanesque devrait-il, seul, relever d'un génie spontané ?

Il est vrai qu'on apprend à l'école à analyser des œuvres romanesques, si bien qu'un auteur n'aborde pas cet art en complet novice. Mais est-ce suffisant ? Cet enseignement a été prodigué dans une perspective d'analyse et non de création – ce qui est dommage d'ailleurs –, à un âge où l'on bâille ou s'émerveille sans imaginer qu'un jour on pourrait être celui qui écrit. La création romanesque relève, comme d'autres créations artistiques, d'un ensemble de techniques que les auteurs acquièrent souvent par l'expérience. En avoir conscience peut s'avérer d'une grande utilité.

Il n'est pas question ici d'imposer un modèle normatif, mais de souligner un certain nombre de clés, d'énoncer quelques principes techniques, de mettre sous les yeux du romancier en herbe les dynamiques internes des grands romans tout en gardant à l'esprit que l'artiste est celui qui, un jour, s'affranchit de ses modèles et de ses règles. Vérité qui suppose une connaissance et une acquisition préalables.

Dans cet essai, il ne sera pas question de narratologie à l'usage des débutants. Les ouvrages de narratologie sont

Extrait de la publication

nombreux, savants, écrits par des narratologues qualifiés. Nous déconseillons aux auteurs de s'y pencher, au risque de s'y noyer. Un romancier n'a pas à maîtriser la narratologie pour écrire un bon récit. Cette discipline scientifique, passionnante, est destinée aux critiques, aux chercheurs, aux étudiants, c'est-à-dire au lecteur-observateur, critique et analyste, en aucun cas au créateur, qu'elle a d'ailleurs délibérément exclu de son étude première.

La narratologie alimente le discours sur le récit et non sa production ou sa genèse. La dissection des structures internes des récits des autres, associée à une extrême théorisation ou systémisation, présente à nos yeux un double danger : offrir un champ de possibles trop vaste, tout en – et paradoxalement – interdisant à l'auteur d'explorer hors des frontières de ce champ. De plus, l'austère terminologie de cette discipline, loin de stimuler la création littéraire, peut fortement l'inhiber, voire la réduire à un exercice de style laborieux et, dans le pire des cas, prétentieux. Notre ambition est plus modeste et notre projet, surtout, est destiné non pas à l'étudiant en lettres mais au romancier en herbe. Nous lui ouvrirons de façon progressive quelques voies narratives et nous l'y guiderons en lui signalant les pièges, les ornières, les obstacles divers qu'il risque d'y rencontrer. Libre à lui, par la suite, d'aller plus loin dans cette exploration, et dans la compréhension des mécanismes qu'il lui est donné de découvrir.

Extrait de la publication

Chapitre 1

LE ROMAN : L'ART DU CHOIX

Vladimir Nabokov, dans « Good Readers and Good Writers », écrivait : « La littérature n'est pas née le jour où un garçon est arrivé en criant au loup, avec un loup courant derrière lui depuis une vallée du Neandertal… La littérature est née le jour où un garçon est arrivé en criant au loup et qu'il n'y avait pas de loup derrière lui[1]. »

Il y aurait beaucoup à dire sur cette phrase de Nabokov parce qu'en quelques mots elle embrasse l'immense champ de l'écriture romanesque. Au-delà d'une définition de la littérature, elle nous renvoie à la question primordiale du « Quoi ? ». Lorsque je veux écrire de la littérature et, dans le cas présent, de la fiction, qu'est-ce que je veux écrire ? Qu'est-ce que je veux raconter, dire ? Après se posent les questions qui en découlent : où ? quand ? qui ? comment ?

Ces différentes interrogations, tout auteur de fiction gagnerait à les formuler très tôt ; elles constituent les premières pierres de son œuvre et sa future qualité

[1] Vladimir Nabokov, *Lectures on Literatures*, « Good Readers and Good Writers », trad. Laure Pécher Pan Books, Picador, 1983, p. 5.

Extrait de la publication

d'écrivain dépend des réponses qu'il y apportera et du traitement qu'il choisira.

Certes, plus d'un grand romancier serait embarrassé par l'exercice, car ces questions, sans doute, il ne se les est pas posées en des termes aussi incisifs. Il n'empêche que le lecteur, une fois sa lecture terminée, peut leur trouver des réponses, et ce avec une extrême précision, preuve que l'auteur a gardé d'un bout à l'autre la maîtrise de « sa chose ».

Quoi ?

De n'importe quel chef-d'œuvre de la littérature romanesque, même le plus ardu, nous pouvons donner un résumé clair et synthétique.

> *L'action d'Ulysse se passe en un jour, à Dublin, en 1904. Le personnage d'Ulysse est un petit employé juif, Leopold Bloom ; Stephen Dedalus, jeune Irlandais poète, est Télémaque ; Marion, femme de Bloom et qui le trompe, est Pénélope. Rien n'arrive d'extraordinaire au cours de cette journée*[2]…

Tout ou presque est dit dans ces quelques lignes : qui ? où ? quand et quoi ? Seuls le comment et le pourquoi sont absents. Le choix de cette œuvre bien sûr n'est pas fortuit, puisque le « quoi » en l'occurrence est « rien d'extraordinaire », autrement dit le contraire de l'objet attendu d'une fiction. L'« objet d'une fiction » comprend un personnage ou un groupe de personnages à qui il arrive une

[2] Début du résumé d'*Ulysse* de James Joyce tel qu'il figure sur la dernière édition de la traduction française publiée par Gallimard en 2004.

Extrait de la publication

histoire : « c'est l'histoire de… à qui il arrive… » Or *Ulysse* prétend raconter une journée où il ne se passe quasiment rien. On imagine à quel point le pacte sera délicat à respecter. Qu'importe ! Un rien peut être l'objet d'un roman à la condition qu'il se revendique comme tel. L'auteur sait qu'il va raconter un rien.

Mais imaginez qu'un rien s'impose à l'issue d'une lecture dont les promesses étaient autres. Le lecteur referme le livre avec l'impression de n'avoir rien lu, alors qu'il s'attendait à quelque chose, une aventure, une histoire, un récit. La déception est grande, et elle sera d'autant plus grande que les attentes l'étaient aussi.

La tromperie est fréquente. Le lecteur n'est pas la seule victime ; l'auteur arrive à se tromper lui-même tant le recul sur son œuvre est difficile. Il est convaincu d'avoir écrit une chose et il en a écrit une autre. L'écart entre l'œuvre conçue mentalement et l'œuvre couchée sur le papier est tel que l'auteur jamais ne peut atteindre son lecteur. C'est ainsi qu'un auteur pense avoir conçu un roman policier alors que le lecteur n'y voit qu'une critique sociale ou, pis, un manifeste idéologique. Une histoire d'amour ? Il s'agit en réalité d'un règlement de comptes. Les exemples abondent de romans historiques qui se transforment au fil des pages en cours d'histoire, de drames sociaux en morale sociale, de drames familiaux en procès personnels, d'autofictions en psychanalyses laborieuses, de romans philosophiques en étalages de culture, etc.

Le romancier débutant a tort de placer l'éditeur au-dessus du lecteur. Il s'imagine que l'éditeur saura mieux que le lecteur comprendre le génie de son texte, génie qu'il a, par prétention ou par le fait d'une mauvaise inspiration, placé malencontreusement dans les dernières

Extrait de la publication

pages de son manuscrit. Il pense qu'un bon éditeur le lira jusqu'au bout, et s'il ne le fait pas, c'est tout simplement qu'il exerce mal son métier. Et là sa déception risque d'être amère. Les frustrations des auteurs sont grandes lorsqu'ils découvrent que leur texte n'a pas été lu jusqu'à la fin. Il en est même pour donner des conseils inutiles comme de placer un cheveu aux deux tiers du manuscrit, preuve irréfutable, une fois le manuscrit restitué et le cheveu tombé ou non, de l'achèvement d'une lecture. Autant le dire tout net : un éditeur n'a pas à s'infliger ce qu'un bon lecteur, ce qu'il est a priori, refusera de s'infliger. Les raisons pour l'éditeur-lecteur d'arrêter sa lecture sont nombreuses. Et parmi elles le défaut d'objet (et non de sujet) du texte. Autrement dit, si l'éditeur-lecteur ne trouve pas la réponse au « quoi ? » qu'il s'est posé en commençant sa lecture ou s'il se rend compte au fil des pages qu'il a été trompé, non pas sciemment, mais par maladresse ou par inexpérience, alors il stoppera sa lecture.

Un éditeur recherche en premier dans le manuscrit d'un auteur qu'il ne connaît pas l'objet du roman : Qu'est-ce que l'auteur a écrit ? Quelle histoire a-t-il racontée ? Ne pouvoir résumer – et non pas décrire (ce qui n'est pas la même chose, nous y reviendrons) – en quelques phrases ce qu'on a lu peut révéler le premier piège dans lequel serait tombé l'écrivain débutant : il s'est perdu en cours de route !

Ce piège est bien plus fréquent qu'on ne l'imagine. Il concerne un nombre incalculable de manuscrits envoyés aux maisons d'édition. Il justifie naturellement un refus. Il peut être très rapide à déceler, auquel cas il devient superflu de lire l'intégralité du roman, au grand dam de l'auteur qui s'en indigne.

Extrait de la publication

Pour l'éditeur, comme pour le lecteur, la question du « Quoi ? » est double : d'une part, « Qu'est-ce que l'auteur a raconté ? » et d'autre part, « Qu'est-ce qu'il a voulu raconter ? ». Si deux réponses différentes s'imposent, pour peu que la réponse à la première question reste dans le flou, l'échec est assuré, et le refus aussi.

Les origines du problème sont variées. Il arrive que l'auteur se soit trompé de genre ; c'est le cas, par exemple, lorsqu'il se sert de la fiction pour raconter une histoire étrangère à la fiction. C'est ce qu'on appellera un objet double. Il peut aussi se servir du roman pour exposer un savoir ou une opinion. On dira alors qu'il a confondu l'objet et le sujet. Il se peut également qu'il n'y ait aucun objet déterminé, ou des objets qu'on appellera des objets gadgets. Bref, les écueils sont nombreux.

L'objet double

Commençons par l'objet double. L'auteur prétend vouloir raconter une histoire, or la lecture révèle une tout autre histoire.

Il arrive qu'un auteur veuille raconter la réalité en la déguisant en fiction (policière, historique, psychologique). L'entreprise est bien entendu légitime, et tout à fait courante. Un roman peut-il d'ailleurs s'inspirer d'autre chose que de la réalité ? L'imagination la plus fertile s'en nourrit. Mais le travail du romancier consiste-t-il pour autant à faire glisser des éléments d'un univers à un autre ? Pas du tout, car s'il procède de cette façon, il sera sans cesse contraint à des ajustements maladroits.

La fiction est une recréation. Le romancier recrée si bien que l'univers produit est dit fictionnel, il n'a plus rien de réel.

Les romans historiques, les romans sociaux conçus à

Extrait de la publication